

## デジタル映画論

クリント・イーストウッド『アメリカン・スナイパー』  
『ハドソン川の奇跡』

柴 田 健 志

### 1 デジタル撮影

つい最近まで映画はフィルムで撮影されフィルムで上映されていた。ところが、21世紀に入ると、デジタル上映が普及しはじめた。最初のうちはフィルムで撮影した作品をデジタル化して上映していた。ところが、いまや撮影そのものがデジタルでおこなわれるようになっていく。映画はすでにデジタルイメージ化されているのである。イーストウッドのような映画作家も『ジャージー・ボーイズ』（2014）からデジタル撮影に切り替えている。続く『アメリカン・スナイパー』（2014）も『ハドソン川の奇跡』（2016）もデジタル撮影である。

では、フィルムで撮影された映画とデジタルで撮影された映画はいつたい何が違うのであろうか。『許されざる者』（1992）や『スペース・カウボーイ』（2000）はまだフィルムで撮影されている。これらの作品と『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』のようなデジタル撮影の作品をくらべてみてすぐ気がつくことがある。『アメリカン・スナイパー』も『ハドソン川の奇跡』も実話にもとづいているので

ある。それかなり忠実に実話をたどっている。『アメリカン・スナイパー』は元米海軍特殊部隊SEALの狙撃手クリス・カイル（故人）の著書（カイル 2015）、『ハドソン川の奇跡』はUSエアウエイズ機長チェスリー・サレンバーガーの著書（サレンバーガー 2011）にもとづいている。今回とりあげるのはこの二作品だが、実話物という点では「フランキー・ヴァリ&フォーシーズンズ」の物語である『ジャージー・ボーイズ』も同じである。

『アメリカン・スナイパー』も『ハドソン川の奇跡』も傑作だが、映画史的にはそれ以上の意味をもっている。実話の映画化という従来から存在するジャンルが、デジタル撮影という技術によって進化させられたからである。

実話の映画化はしばしば嘘っぽくみえてしまう。それがこのジャンルの最大の弱点であろう。実話にもとづいているはずなのにリアリティーがない。まったくのフィクションの方がリアルなのである。どうしてそうになってしまうのか。答えはそれがまさに実話にもとづくからである。映画では主人公を役者が演じる。また、ロケで撮影できない場合はセツトを組む。つまり、それらは本物ではない。映画とはもともとそういうもののなのに、それが実話にもとづいて作られている場合には、映画の物語は実話のたんなる再現にすぎないものになってしまうのである。現実を起こったことにどこまで似ているかがリアリティーの基準になり、映画によって構築される独自のリアリティーを作り出すことはきわめてむずかしいのである。もともとフィクションである小説の映画化などとはハードルの高さが違うのである。

『アメリカン・スナイパー』にも『ハドソン川の奇跡』にも同じ危険

があった。ところが、これらの作品には実話の映画化につきものの嘘っぽさがない。逆にきわめてリアルである。どうしてこういうことができるのだろうか。イーストウッドの才能というだけでは説明できない。イーストウッドの才能と同じくらい、これらがデジタル撮影によって作られたという事実が重要なのである。

## 2 『ハドソン川の奇跡』

『ハドソン川の奇跡』でサレンバーガー機長を演じたのはトム・ハンクスである。トム・ハンクスが髪も口髭も真っ白に染めて演じているのは、サレンバーガー機長本人が白髪だから。写真で見ると、この映画のなかのトム・ハンクスはサレンバーガー機長によく似ている。しかし、トム・ハンクスの演技がリアルなのはトム・ハンクスがサレンバーガー機長本人に似ているからなのではない。現実の存在に似ていることがリアリティーの標準だとすれば、この作品が実際にもっているほどのリアリティーは到底生み出されなかったであろう。むしろ、本物に似ていることは、実話物の嘘っぽさの原因になっている。いくら似ていても本物に比べればリアルではないのだから。

それではどうして『ハドソン川の奇跡』には嘘っぽさがないのか。トム・ハンクスの演技力だけでは説明できないであろう。物語がまったくのフィクションなら演技力で人物を表現できる。しかし、この場合には本人がいる。いくら演技をしても結局は「似ている」という以上のリアリティーは生み出すことができないはずである。トム・ハンクスによ

るサレンバーガー機長はそんなレベルのリアリティーではない。副機長ジェフ・スカイルズを演じたアーロン・エッカートも本人そっくり。また、三人の客室乗務員シェイラ・デイル、ドナ・デント、ドリーン・ウエルシュを演じた女優たちも本人にそっくりなのである。しかしくり返して言えば、彼らの演技には「似ている」という以上のリアリティーがあった。2009年1月15日、サレンバーガー機長の1549便は午後3時25分56秒、ラガーディア空港を離陸した。

3時27分10秒、バードストライクが発生。カナダガンの群れがエンジンに突っ込んだのだ。この事故によってエンジンは2基とも停止してしまう。

3時27分32秒、機長は管制官へ緊急遭難信号を送る。「メイデー！メイデー！メイデー！」。

3時28分5秒、管制官パトリック・ヘンリーはラガーディア空港へ引き返す提案をする。しかし、サレンバーガー機長はそれが不可能であると判断。「できない」。これを受け、管制官パトリックはテターボロ空港への着陸を提案。

3時29分31秒「カクタス1529、テターボロの滑走路01に下りられる」。「できない」。「了解。テターボロのどの滑走路にしたい？」。

「ハドソン川に下りる」。

3時29分31秒、今度はニューアーク空港への着陸が提案される。しかし1549便はニューアーク空港へは向かわなかった。

3時30分38秒、1549便はハドソン川に不時着水。離陸からわずか5分後だ。

不時着水後の脱出は映画の見どころである。ハドソン川の水温は2度。

事故を知った通勤用の高速フェリー「トーマス・ジェファソン号」が着水から3分55秒後に救助に到着。民間の船舶が瞬く間に集まってくる。ニューヨーク市警察のヘリコプターが飛ぶ。こうして乗客155名と乗員5名全員が生き延びた。まさしく「奇跡」である。

事故から脱出までの模様はサレンバーガー機長の著書に克明に記されている。しかし映画はその後、著書からは省かれている事故調査委員会の聴聞会までの模様を中心に展開される。自分の判断は正しかったのか。不時着水を敢行すれば乗客を危険に晒し高価な旅客機を廃棄することになるのは分かっている。やはり引き返すべきではなかったのか。この自問自答は台詞では伝えにくい。心のなかの出来事なのだから。しかし、トム・ハンクスの演技はその内面的な経験を観客に伝えている。観客は自分が経験しなかった旅客機の事故だけでなく、事故の責任をめぐってサレンバーガー機長に降りかかった出来事までも見ることになる。ここが重要である。

もし引き返していたら旅客機が空港に到達する前に高層ビルのなかに突っ込んだかもしれない。この想念を映画は映像化している。もちろんCGを使った映像である。映画はこの架空のシーンからはじまって観客の度肝を抜く。事故の一部始終が描かれるのは、映画のなかではその後である。無事全員を旅客機から脱出させた後、サレンバーガー機長はすぐに自宅にいる夫人に電話で連絡をとる。テレビでニュースを見る前に本当の状況を伝えておかねばと考えたのである。しかし、その状況がなかなか伝わらない。自宅はカリフォルニア州なのだ。

1991年の湾岸戦争以来、遠く離れた地域の出来事がメディアをとおしてリアルタイムで知られるということが日常化する。2001年9

月11日の出来事はそういう日常のなかで起こった。事実を伝えられる前に映像が届いてしまう。機長が何よりもまず家族に電話するのは当然だが、この現実を踏まえると意味が多少異なってくる。家族に無用の心配をかけまいと意図しているのである。こういう場面から機長の人柄が読みとられる。イーストウッドの演出も繊細である。

しかし、もっと重要なのは、2001年9月11日の航空機テロの記憶が、飛行場に引き返すという選択肢をあらかじめ遮断したのかもしれないという自問自答がそこで示されている点であろう。高層ビルに旅客機が突っ込むという映像が先入観となって正しい判断を狂わせたのかもれない……。

しかし、事故調査委員会での聴聞をとおして、結局は機長の判断が正しかったことが証明される。ほっとするエンディングである。

ところで、この作品の驚くべきリアリティーはそれがデジタル撮影されたという事実と無関係には理解できないはずである。イーストウッドの演出もトム・ハンクスの演技も最高のものだという点を考慮した上で、やはりそれ以外の要素が必要なのである。

映画は現実存在するものを撮影する。これはフィルムの場合もデジタルの場合もかわらない。しかし、撮影されたイメージの性質が違ってくる。フィルムの場合には光学作用によって存在するもののイメージが複製されるので、イメージという点にかんしては現実存在するものとまったく同じものが保存される。もちろん、生身のトム・ハンクスと違ってフィルムに保存されたのはトム・ハンクスという存在の視覚的側面だけである。しかし、視覚的側面だけに限れば、現実眼で見るトム・ハンクスと映画のなかのトム・ハンクスはまったく同一である。

この認識がアンドレ・バザンの映画論の骨格だった。バザンは「イメージは実物そのものである」(Bazin 2002:14)とまでいっている。バザンはこの認識をもとにして映画におけるリアリズムとは何かを追求していった。この認識の本質は、フィルムが現実存在するものをそのまま保存するという点にある。当たり前のことにきこえるかもしれない。しかし、この認識は映画を根本から破壊しかねないものである。

例えば『ダーティハリー』(1971)でイーストウッドはハリー・キアラハン刑事を演じた。観客はハリー・キアラハン刑事が黒人に銃を突きつけて有名な「俺を楽しませてみろよ」という台詞をはくシーン、シリアル・キラの「サソリ」をスタジオアムに追いつめて狙撃するシーンを見てハリー・キアラハンという刑事の存在にリアティーを感じる。しかし、それがイーストウッドであることを承知している。観客はイーストウッドをハリー・キアラハンとして見ていただけなのである。この約束事がなくなったら映画は成立しない。しかし、この約束事は観客が映画を見ているあいだじゅう脅かされている。なぜなら『ダーティハリー』はフィルムで撮影されているからである。フィルムは現実存在するものをそのまま保存する。だから観客が見ているのはハリー・キアラハンではなくハリー・キアラハン演じているイーストウッドなのである。ハリー・キアラハンなど本当はどこにも存在しない。極端にいえば、この映画は映画俳優という仕事をしているイーストウッドという役者の現場ドキュメンタリーである。映画というフィクションはこの点に眼をつむることによってかろうじて成立している。したがって、有名なスターではなく誰だか分からない素人が演じた方が映画のリアティーは増すという論理になる。バザンは初期のヴィットリオ・デ・シーカ、ルキノ・

ヴィスコンティ等の作品を熱心に論じたが(Bazin 2002:287-309)、デ・シーカの『自転車泥棒』(1948)、ヴィスコンティの『揺れる大地』(1948)、いずれも出演者はすべて素人だった。

このようなフィルム撮影の特性は実話物には明らかにマイナスに作用してくる。本人以上にリアルな人物は存在しないのだから。誰が演じても本人のリアティーには到達できないであろう。しかし、デジタル撮影では事情が違ってくる。デジタル技術とは現実存在するものについての視覚情報を「ピクセル」とよばれる単位に分解することによって電子情報化して保存する技術だと説明できる。この技術の本質は現実には連続的なイメージを分割して保存し、それらを合成することによって視覚イメージを再現することにある。『フォレスト・ガンプ』(1994)ではトム・ハンクスの演じるフォレスト・ガンプがケネディ大統領やジョン・レノンと対話するシーンがあるがもちろんフィクションである。それが実際の映像のようにリアルなのはデジタル技術が使われているからである。それらのシーンはケネディ大統領やジョン・レノンの映像資料をデジタル化した上で、トム・ハンクスの映像に合わせて変形処理(モーフイング)されたものである。フィルムの映像のままではそんなふうに変形させることはできない。「ピクセル」に分解されているからそういう変形が可能なのである。

デジタル撮影されることによって、イメージは現実から切り離される。デジタル撮影され「ピクセル」に分割されたトム・ハンクスは現実存在するトム・ハンクスと同一性をもたない。また、再現されたトム・ハンクスのイメージがサレンバーガー機長本人に似ることもできない。現実の存在を見るときイメージとまったく性質の違った要素に分解され

てしまっているからである。それはむしろ人工的に作り出されたイメージに近いものになる。現実存在するものにどれだけ似ているかということはもうリアリティーの規準にはならないわけである。観客がスクリーンに見出すのはトム・ハンクスでもなく、サレンバーガー機長本人に似た人物でもない。では、『ハドソン川の奇跡』という作品に登場するサレンバーガー機長とはいったい誰なのか。サレンバーガー機長本人とは別の、もうひとりのサレンバーガー機長である。それは映画の外の現実といっさいかわりなく、映画のなかだけに存在する人物としてリアリティーをもつ。そのリアリティーは純粋にイーストウッドの演出とトム・ハンクスの演技によって作り出されるリアリティーである。

この点を映画のなかで確認することができる。というのは、エンディング・ロールでは本物のサレンバーガー機長と当時のクルー、乗客たちの記念会合を撮影した場面が使用されているからである。観客はここで奇妙な感覚にとらえられる。いま見終わった映画に出ていたトム・ハンクス演じるサレンバーガー機長とそっくりの（じつは逆でトム・ハンクスがそっくりにメイクしている）本物のサレンバーガー機長を見て、この人が本物で映画のサレンバーガー機長はそれに似せた偽物だと感じた観客はいなかったはずである。そう感じてもよさそうなものなのだが。後に出てきた方が本物だということは頭では理解しても、直観的にはそうではない。奇妙なことに、観客はまったく別の二人の機長を認めているはずである。

『ハドソン川の奇跡』はかつて現実起こった「ハドソン川の奇跡」の再現物語ではない。現実の「ハドソン川の奇跡」とまったく同等の、もうひとつの「ハドソン川の奇跡」なのである（原題は『サリー』。そ

れが『ハドソン川の奇跡』を成功に導いた。デジタル映像というテクノロジーによって実話物というジャンルは従来の再現物語を超えるものになった。

### 3 『アメリカン・スナイパー』

イラク戦争で合計160人以上を殺したといわれる元米海軍特殊部隊 SEALの狙撃手クリス・カイルは、2014年に『アメリカン・スナイパー』の撮影が開始された時点ですでに故人となっている。2013年2月5日、クリス・カイルと友人のチャド・リトルフィールドは、テキサス州にあるリゾート施設「ラフクリーク・ロッジ」内で、エディ・レイ・ルースによって射殺されたからである。『ハドソン川の奇跡』とはこの点が違っている。映画でブラッドリー・クーパーがクリス・カイルを演じているとき、本人はすでにこの世にいない。ブラッドリー・クーパーは、生前のクリス・カイルを演じる事によってクリス・カイルをこの世に甦らせるという重い役目を背負ったことになる。

写真を見ると分かるが、この映画のために体重を増やしたというブラッドリー・クーパーはクリス・カイル本人にたいへんよく似ている。というより、どちらが本人なのかほとんど見分けがつかないほどである。東部出身のブラッドリー・クーパーはテキサス訛も練習した。また、タヤ・カイル夫人を演じたシエナ・ミラーも、写真で見える限りは夫人本人と区別がつかない。メーキャップ技術の高さが確認できるところだが、この作品がデジタル撮影されたという点も重要である。



実話物という点にカンしていえばロバート・デ・ニーロの先例がある。

デ・ニーロは『レイジング・ブル』（1980）で実在のボクサーであるジェイク・ラモッタを演じた。ボクサー時代のラモッタを演じる時には体重を絞りを、また引退後のラモッタを演じる時には下腹がシヤツからはみ出すまで体重を増やした。しかし、観客が見たのはそうやって役になりきるロバート・デ・ニーロ本人だった。この映画はフィルムで撮影されている。

同じように、『アメリカン・スナイパー』がフィルムで撮影されていたとしたら、観客が見るのはクリス・カイルにそっくりのブラッドリー・クーパーでしかないはずである。ところが、デジタル撮影されたブラッドリー・クーパーの映像はもはやブラッドリー・クーパー自身の存在から切り離され、文字どおりクリス・カイルをこの世に甦らせている。この映画のリアリティーはこの点に由来していると考えられるのである。

観客はクリス・カイルが狙撃手として経験したことをブラッドリー・クーパーという分身をとおして見せられる。スクリーンに映っているのは、もちろんブラッドリー・クーパー演じるクリス・カイルが映像のなかで経験していることなのだが、それはクリス・カイル本人が経験したことなのなる再現という次元を超えている。

クリス・カイルは合計4回イラクで戦っている。2003年の派遣ではじめて殺したのは米兵に手榴弾を投げようとした民間人（しかも女性）だった。クリス・カイルの自伝はこのエピソードから始まっているが、映画も同じである。このシーンは映画の主題を暗示する重要なシーンである。というのも、イーストウッドはこの作品で、人間を射殺するという過酷な任務にあたった人間が日常生活に戻ったとき、その人間にいつ

たい何が起こるのかを提示しようとしているからである。

映画では、2003年の派遣に続いて2004年のファルージャ派遣、2006年のラマディ派遣、2008年のバグダッド、サドルシテイ派遣の様子が順に描かれ、そのあいだに家族との生活の様子が描かれるという構成になっている。つまり、クリス・カイルが経験したとおりに物語が展開している。

クリス・カイルは戦場においてではなくむしろ自宅に戻ったときに心身の不調に苦しむ。いわゆる「PTSD（心的外傷後ストレス障害）」である。恐ろしいことに、戦場にいるときではなく日常生活に戻ったときに血圧と脈拍が異常に上昇するという。そういう心身の不調がタヤ夫人との絶え間のない口論のシーンの積み重ねによって見事に描き出されている。

SEALの隊員は離婚率が90パーセントだという話がある。長期間家に戻ってこないということだけが原因ではあるまい。家族のほうが精神的なストレスに耐えられないのであろう。ある日、タヤ夫人は「特殊部隊」を乗せたヘリがイラク国境付近で撃墜されたというニュースを見る。その日、電話を入れるといっていたクリスから電話がかからなかった。その深夜、やっとかかってきた電話をとって夫人は泣き出してしまった。心労でくたくたになっていたのだ。それ以後、夫人はニュースを見なくなっただけで陰鬱な気分になってしまいうエピソードである。

映画では、SEALをやめるか離婚かの二者択一から口論がはじまるシーンがある。すぐリアルである。夫婦の諍いはジャン・リュック・ゴダールの『軽蔑』（1963）、イングマール・ベルイマンの『ある結

婚の風景』(1974)、ウディ・アレンの『夫たち、妻たち』(1992)等の作品では最高にリアルに描かれている。彼らは夫婦の諍いのエキスパートだからである。しかし、『アメリカン・スナイパー』のイーストウッドもけっして彼らにひけをとっていない。

映画のラスト・シーンは、ようやくSEALを退役したクリス・カイルが、家族とともに心身不調の克服に向かって一歩踏み出すところで終わる。・・・かに見えた。二人の子供と明るく会話した後で、一人で車に乗って外出するカットで映画は終わるが、クリス・カイルが向かったのは「ラフクリーク・ロッジ」だった。その後に何が起こったかについて短いサブタイトルが出る。クリス・カイルがすでに亡くなっていることを知っている観客に対してこれ以上の説明は必要ないであろう。

映画が終わると同時に、甦ったクリス・カイルの生命も終わる。『アメリカン・スナイパー』は映像によって死者を甦らせる映画である。そのためには、映像によって構築された世界が現実の世界の再現物語であってはならない。死者を甦らせるには、映画が現実の再現ではなく、現実の生とは別のもうひとつの生を表現しなければならない。それはフィルム撮影によっては実現できない。映像をその対象から切り離してしまうデジタル撮影によってのみ、死者の再生が可能なのである。

『ハドソン川の奇跡』と同様、エンディング・ロールでは実際の出来事が写し出される。テキサス州の「カウボーイズ・スタジアム」で行なわれたクリス・カイルの追悼式の模様を記録した映像である。スタジアムに向かう国道の脇には合衆国の国旗を掲げ最敬礼で葬列を見送る人々が見える。それは現実のクリス・カイルの葬儀であると同時にいま映画のなかに甦ったクリス・カイルの葬儀でもある。これらは同じ人間の二

つの生なのだから。

#### 4 デジタル・リアリティー

以上の考察からすると、イーストウッドは実話を題材にしたフィクションを作り上げたということになるのであろうか。それはちよっと違う。『アメリカン・スナイパー』でも『ハドソン川の奇跡』でも、本当は何があったのかということにイーストウッドの関心が向けられているように感じられるからである。死刑囚にインタビューしたことをきっかけに殺人事件の真相に関心を抱いて独自に調査を始める『トゥルー・クライム』(1999)の新聞記者(イーストウッド自身が演じている)と同じように。観客の関心も本当は何があったのかという点にひきつけられていく。ようするに、これらは実話をもとに自由に着想された物語ではないし、またそういうふうに見られていない。映画を作る側でもそれを見る側でも、関心の焦点は真理である。以上の考察の趣旨をこの点からもういちど語り直す必要がある。

真理の物語とは事実と一致する物語である。事実を歪曲せずにありのままに語ることが真理の条件である。フィクションには通常この条件が課されていない。だからフィクションについてそれが真理かどうかを問題にするとはいえない。物語の辻褄が合っていればいいのである。しかし、歴史を題材にした作品では真理という論点を避けることはできない。本来なら、過去に坎する真理は歴史の本をとおして学ばれるものである。しかし、「今日の映画は過去について語る権利をこれまでより

も強く要求しているかに見える」(Burgoyne 2003: 223)。たしかにそう  
だ。『タイタニック』(1997)のようなエンターテインメントですら、  
そのストーリーが事実と一致しているかどうかは見えていて気になる。ま  
して政治的な出来事であればなおさらそれが重要になるはずである。オ  
リバー・ストーン作品を語るときにはつねにこの論点に立ち返る必要  
がある。『プラトーン』(1986)ではベトナム戦争という事実が、『J  
FK』(1991)ではケネディ暗殺という事実が、真理という論点か  
ら問題にされる。いや、誰よりもオリバー・ストーン自身がそれを争点  
にして映画を撮っているのである。「この映画(『JFK』)はケネディ  
大統領を殺すための共謀についての映画であるだけでなく、われわれが  
自分たちの最近の歴史をどう見るかについての映画なのです」(Toplin  
& Stone 2000: 53)。

『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』は普通の意味で  
は歴史とはいえないかもしれない。しかし、これらの作品が実話物であ  
る以上、歴史物と同じ論点になるはずである。では、『アメリカン・  
スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』は事実と一致する物語なのであ  
ろうか。この問いかけに対して簡単に答えることはできない。というのは、  
一致するかどうかを誰も確かめることができないからである。なぜ確か  
めることができないのか。クリス・カイルが従軍したイラク戦争も、サ  
レンバーガー機長が敢行したハドソン川への不時着水もすでに過去の出  
来事でありもう存在してしない。したがって、物語が事実と一致するか  
どうかを客観的に確かめることはじつは不可能なのである。この点は歴  
史にはつねにつきまとうている原理的な問題である。歴史を知ろうとす  
るひとは、過去に何が起こったかに関心をもっている。つまり、真理を

求めている。ところが、今まさに語られている物語が事実と一致するか  
どうかを客観的に確かめることはできない。現在の人間には資料や遺跡  
からこの一致を推測することしかできない。近い過去であれば、遺品や  
生き残りの証言が推測の有効な手がかりになる。実際、ホロコーストが  
真理であることを証明する最も強力な証拠は生き残った人々の証言だっ  
た。スピルバーグの『シンドラのリスト』(1993)のエンディング・  
ロールにもシンドラに助けられたユダヤ人たちが出てくる。それがこ  
の物語に信憑性を与えている。

『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』で語られるのは  
きわめて近い過去の事実である。クリス・カイルを除けば関係者はほぼ  
存命でありインタビューも可能である。事実、トム・ハンクスはサレン  
バーガー機長を演じるにあたって本人から長時間話をきいている。しか  
し、じつはここに落とし穴がある。本当に何が起こったかはそれに立ち  
会った人間でなければ知ることはできない。いくら詳しい報告も結局は  
伝聞である。しかし、その出来事があまりに近い過去である場合、何が  
起こったかを客観的に知ることができるという錯覚が生じてしまう。歴  
史が取扱うような遠い過去であれば、人間は物語が真理かどうかに対  
して慎重になる。ところが昨日の出来事に対してそれと同じ慎重さを持  
つことは人間には難しい。

何が起こったかを客観的に知ることができたという前提にたつてしま  
えば、あとはそれをいかに忠実に再現するかだけが問題になる。本物に  
似ていることが重要になるわけである。こうして再現物語という発想が  
成立する。しかし、本物に似ていることは映画のリアリティーにとつて  
は致命的である。本物以上にリアルな存在はいないのだから。だから、



再現物語によって映画が真のリアリティーに到達することはできない。どんなリアルな映画よりも現実の方がリアルなのだから。

『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』のリアリティーはこういう二級のリアリティーではない。むしろニュース映像が写し出す現実よりリアルである。では、これらの作品は現実の出来事に対してどんな関係に立っているのであろうか。映画が現実の出来事に似ているためには現実の出来事を客観的に知る必要がある。もちろんそれは不可能なことである。しかし、イーストウッドはまったくのフィクションを撮ったのではない。これらの作品はあくまで現実を起こったことの物語である。ただし、現実を起こったことを再現する物語ではなく、現実を起こったことをもういちど起こすことで成立する物語なのである。過去に何が起こったか外から見ている限りそれを本当に知ることはできない。それなら、それを内からもういちど直すしかない。すぐれた歴史家が歴史を語るときには、資料を緻密に駆使した上でこのような高度に精神的な作業がおこなわれているはずである。映画作家クリント・イーストウッドも歴史家と同じ作業をやっている。だからリアルである。クリス・カイルを演じたブラッドリー・クーパーも、サレンバーガー機長を演じたトム・ハンクスも、本人そっくりにメイクしている。しかし、これらは本物に似るためのメイクではない。むしろブラッドリー・クーパーやトム・ハンクスが彼ら自身でなくなるためのメイクである。彼らの仕事はクリス・カイルやサレンバーガー機長が生きた生を近似的に再現するのではなく、それらと同等の生をもう一度生き直すことにあったからである。

こうして、当事者以外には誰も経験することのできなかった出来事が

映画館の客席から見ることができるようになる。「イーストウッドの奇跡」というべきであろう。この「奇跡」を可能にした技術がデジタル撮影だった。デジタル撮影によってブラッドリー・クーパーやトム・ハンクスの映像は現実のブラッドリー・クーパーやトム・ハンクスから切り離されてたんなるイメージとなった。観客が出会うのはクリス・カイルやサレンバーガー機長に似た役者ではなく、イメージのなかにしか存在しないもうひとりのクリス・カイルであり、もうひとりのサレンバーガー機長なのである。現実との類似によって成立する再現物語のリアリティーとはまったく種類の違うリアリティーがここに生まれた。それを「デジタル・リアリティー」と呼ぶことができそうである。では、この新しいリアリティーはそれを見る観客にとっていったいどんなふうに経験されるのであろうか。

## 5 記憶の創作

ある出来事を実際に経験したひとはそれについて個人的な記憶をもっている。逆に、人間は自分が経験しなかったことを記憶して想起することではできない。しかし、イーストウッドの二作品を見ることの意味をよく考えてみるためには、記憶と想起にかんずるこのような通念を疑ってみる必要がある。そのために、個人的な記憶とは別次元の記憶を視野に入れてみなければならない。国民的記憶という次元である。多くの人間が実際には経験しなかった出来事についての記憶を共有している。それが国民的記憶である。従来の歴史学では、個人的な記憶と歴史が対立関

係に置かれてきた。しかし、個人的な記憶でも歴史でもない第三の記憶が注目されている。その典型的なものが国民的記憶である。歴史が真理を語るものとみなされているのと対照的に、国民的記憶はかならずしも真理であるとは限らない。そういう曖昧な記憶が形成される過程を明らかにすることが歴史学のひとつのトレンドとなっている。

この研究トレンドにおいて表象メディアの役割が重要な研究対象になるのは当然である。例えば、マリタ・スターケン<sup>1</sup>は、テレビや映画のイメージがアメリカ人の国民的記憶を形成する重要なテクノロジーとして機能しているという点に着目し、チャレンジャー号の爆発のニュース映像、1992年のロサンゼルス暴動のきっかけとなった警官によるロドニー・キング殴打事件が撮影されたビデオ映像等がいかにして集団的な記憶を形成したかを分析している。この著作が書かれたのは9・11以前だからいわゆる「同時多発テロ」の映像は言及されていない。

これらの分析の出発点になっている出来事がある。いうまでもなくケネディ暗殺である。ケネディ暗殺という出来事は、たまたま遊説を見物にきた民間人であるザブルダー氏の8ミリで撮影された。ケネディ暗殺といえば、誰もがこのフィルム映像（通称ザブルダー・フィルム）のことを考えるであろう。というより、このフィルム映像なしにケネディ暗殺を考えることはおそらく誰にもできない。この意味で「ザブルダー・フィルムはケネディ暗殺という出来事そのものになった」（Sturken 1997: 29）。これが表象メディアによって国民的記憶が生み出される過程のモデルである。

これらは現実起きたことが撮影された映像である。しかしながら、スターケン<sup>2</sup>はまったく同じ視点から『プラトーン』（1986）や『カジュ

アリティーズ』（1989）のような作品がベトナム戦争についての国民的記憶を形成してきたと論じている。ドキュメントとフィクションは本質的に区別されていない。国民的記憶の形成の過程ではこれらを厳格に区別することには意味がないからである。さらに事態を複雑にするのは、ドキュメントがフィクションに取り込まれる場合である。ザブルダー・フィルムは『JFK』でくり返し引用された。また、ロドニー・キングのビデオもスパイク・リーの『マルコムX』（1992）に使用されている。ドキュメントとフィクションの境界が曖昧になっている。

ということは、国民的記憶がつねに歴史を忠実に反映しているとは限らないということになるであろう。しかし、それはどんな記憶についてもいえることである。言い換えれば「記憶がどの程度までオリジナルな経験に「忠実」であるかは確定し難い」（Sturken 1997: 7）ということになる。なぜなら、経験したことは想起できるが、その逆はかならずしも成り立たないからである。ようするに、想起できるから間違いなく経験したのだとはいえない。人間は自分が経験しなかったことの記憶を創作し、それを真理とみなしていることがありうる。フロイトのいう「想起の捏造」（フロイト 2010: 316）である。わざと「捏造」するのはよく、それが「捏造」であることに本人が気づいていないという点が重要である。

この点は現代の心理学ではすでに実証されている。誤記憶にかんする研究は1970年代までさかのぼることができる。例えば、この分野の第一人者であるエリザベス・ロフタスの有名な実験がある。ワシントン大学の学生150人からなる被験者は自動車事故のビデオテープを見せられ、それについて質問を受けるが、質問にはビデオの内容に一致しな

いものが故意に含まれている。例えば「田舎道を走っていて納屋の前を通りすぎたとき、白いスポーツカーはどのくらいのスピードで走っていましたか」(実際には「納屋」はなかった)。1週間後、被験者は別の質問を受ける。「あなたは納屋を見ましたか」。この質問に対して、被験者の17%は「はい」と回答している。自分が見なかったものを想起したのである。目撃者の証言がしばしば事実と食い違っているのはこのためである。ヒッチコックの『間違えられた男』(1956)のように、警察は善良な市民の証言を信用するだろう。それ以上に、目撃者自身が自分の誤記憶を信じているのである。真犯人が現れるまでは自分の記憶にかんする目撃者の確信は揺るがない。こういう心理学的な知見を考慮すれば、国民的記憶の形成への関与という点でドキュメントとフィクションを区別しないスターケンの論理はべつに奇異なものとはいえないであろう。

このような歴史学の新しいトレンドのなかで注目すべきなのはアリン・ランズバークの提案である。ランズバークは、映画に代表される現代の大衆文化によって、自分が経験しなかったことを記憶し想起するということがその人の現在の思想や行動に大きな影響を及ぼしていると主張し、経験に由来しない記憶を「補綴記憶 (prosthetic memory)」(Landsberg 2004: 2)と呼ぶことを提案している。

「補綴記憶」の「補綴」とは、本来の用法からすると義手や義足のようにもともと自分のものではない手足が自分の身体に接合されることで、まるで自分の手足のように機能することを意味する。だから「補綴記憶」という概念の意味は次のように理解できる。自分が経験していない出来事についての記憶を自分の経験に由来する記憶に接合して、自分の記憶の一部としてしまう過程が「補綴記憶」という概念によって意味

されている。映画を見るということがこのような過程のモデルである。しかし、自分が経験していないことがどうして自分の記憶の一部になってしまうのであろうか。たしかに、普通に考えればこんなことは起こりえない。この疑問に答えるのが映画というモデルである。

映画を見るということは、情動 (アフェクト) をともなった身体レベルの経験である。ランズバークもこの点を重視している。映画は現実そのものではなくその間接的な表象である。しかし、この表象には現実と共通する点がある。映画は身体的な経験であるという点である。「ある出来事を実際に生きるという経験とその出来事の間接的な表象を経験することのあいだには、明白で質的な違いがある。しかしながら、ひとが間接的な表象に触れたときには身体が反応している。間接的な表象でさえ、それが眼の前にあれば身体が動かされ、触れられ、アフェクトされる。間接的な表象の経験そのものは生きられている。すなわちそれはリアルな経験なのだ」(Landsberg 2015: 21-22)。

ランズバークの主張を敷衍すればだいたい次のようなことになる。自分が経験したことはイメージとして想起される。しかも、トラウマになるような怖い経験は情動 (アフェクト) をともなって想起される。見るという経験はたんなる視覚経験ではなく身体レベルの経験でもあるのだから。映画を見るということもまた身体レベルでの経験である。だから映画を見るとときには本物を見るときと同じような情動 (アフェクト) がともなう。映画を見るということは、ただ見るだけというわけにはいかない。映画が想起されるときも同じである。それは本当に経験された出来事と同じように情動 (アフェクト) をともなって想起される。すると、今自分が想起していることが自分自身の経験に由来するものなのか、そ

れとも映画で見たものなのか、知的には区別できても情動（アフェクト）の次元では区別できないであろう。このような身体的な過程を経ること、映画を見ることは自分が経験したわけではない出来事を自分の「記憶のアーカイブ」（Landsberg 2004: 19）につけ加えることだということになる。

以上の論理を受け容れるなら、映画で見た出来事は観客自身の記憶の一部になると結論づけられる。「映画を見た」という事実を記憶しているという意味ではなく、映画のなかで描かれた出来事が自分の過去となるということである。ところで、ベルクソンが主張していたように、人間の現在の思想や行動にはその人の過去が影響を及ぼしている。「われわれとは何か。われわれの性格とは何か。われわれが生まれてこのかた生きてきた歴史が凝縮したもの以外の何ものでもない。（・・・）われわれが何かを望み、意志し、行動するとき、われわれは自分の過去全体を用いている」（Bergson 2009: 5）。つまり、現在とはその人の過去全体が集約された一点である。この点に着目すれば、映画を見るとということとは人間の現在のあり方を決定する重要なモメントであるということになる。ここから次のような問いかけが導かれる。「個々人は彼らが経験しなかった出来事の記憶によってどんな影響を及ぼされるのだろうか」（Landsberg 2004: 1）。映画を見ると、このことを意味をこの点を焦点にして考えてみようという朗ズバークは提案しているのである。

そこで、『補綴記憶』という概念に依拠することで『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』のような作品を見ることの意味をもういちど考えて直してみることができる。歴史物や実話物というジャンルの映画を見ることは事実にかんする理解に影響を及ぼす。だからも

ろろん悪影響もある。映画史上もつとも悪影響を及ぼしたのはグリフィスの『國民の創生』（1915）であろう。町山智浩が詳細に論じているように（町山 2016: 1037）、この作品は白人による黒人差別を黒人の脅威に対する白人の自衛行為として描くことによって、当時すでに会員の激減していたクー・クラックス・クランの勢力を復活させ、黒人差別を存続させる強力な原動力となった。映画はこういう危険をはじめからもっていた。問題は『國民の創生』が取扱った「南北戦争」という素材である。というのも、「アメリカでは南北戦争（Civil War）が歴史としてではなく神話として想起されている」（Lang 1994: 3）という文脈が存在したからである。人々は「南北戦争」について「神話」を語っていた。だから、グリフィスが白人向けメロドラマ仕立ての「神話」を語ったところで誰も文句をつけるはずがない。悪役にされたのは黒人だった。

これに比べて、『アメリカン・スナイパー』や『ハドソン川の奇跡』が観客に与える影響はきわめて道徳的なものである。『アメリカン・スナイパー』は精神的に深刻な状態に陥った夫が妻の協力をえて新しい生に踏み出そうとする物語であり、『ハドソン川の奇跡』は災害時に責任ある行動をした人間の道徳的な葛藤を描いた物語である。しかし、こういう側面からの評価はさしあたり問題ではない。どんな映画もそれを見た人間の「補綴記憶」となりうる。映画を見ることはその人間の将来にとって決して小さくない影響をもつのである。問題はデジタル撮影された実話物がどんな「補綴記憶」となりうるかという点にある。

これらの作品は現実起こったことを再現する物語ではなく、現実起こったことをもういちど起こすことで成立する物語である。また、観客が出会うのはクリス・カイルやサレンバーク機長に似た役者ではな



く、イメージのなかにしか存在しないもうひとりのクリス・カイルであり、もうひとりのサレンバーガー機長である。これらについてはすでに述べたとおりである。しかし、「現実を起こったことをもういちど起こす」ということは文字通りには不可能である。むしろ、現実を起こったことを想起する物語であるといひ直したほうが正確である。デジタル撮影とは現実の対象から切り離された純粋なイメージを作り出すという点で記憶と同じ存在なのである。だから『アメリカン・スナイパー』のクリス・カイルは想起されたクリス・カイルであり、『ハドソン川の奇跡』のサレンバーガー機長は想起されたサレンバーガー機長である。フロイトがいうように、想起とは過去の忠実な再現ではなく解釈だと考えられる。「我々の幼年期想起は人生の最初の年月を見せてくれるが、その年月がそうであったようにではなくて、その年月が後になって呼び覚まされた時にそう見えたようになのである」(フロイト 2010:351)。だから、『アメリカン・スナイパー』も『ハドソン川の奇跡』もイーストウッドの解釈なのだが、その点は重大な問題にはならない。想起が意図せざる解釈であるということは、多かれ少なかれ誰の想起にもあてはまることなのだから。

## おわりに

こう考え直すと、これらの作品は映画を見るという経験にまったく新しい次元をつけ加えたということになる。ランズバークは、映画で見た物語が観客自身の記憶の一部となっていく現象を「補綴記憶」と呼んだ。つまり、映画を見ている時点では、映画はまだ記憶になっていない。こ

れに対して、イーストウッドのこれらの作品は映画そのものが記憶として存在している。ということは、観客は映画を見ながら自分が経験しなかったことを想起するという不思議な経験をしていることになる。映画は観客が見ることを前提に作られている。ということは、この作品は観客がそれを見る前から「補綴記憶」となっているのである。これらの作品が再現物語と最も異なっているのはこの点であろう。過去を再現する場合、時制を過去形にすることはできない。われわれから見れば過去の出来事でも、それが起こったときは現在なのである。イーストウッドの作品も同じように現在形で語られているが、見ているとまるで過去形で語られているかのようなのである。『ミリオンダラー・ベイビー』(2004)のような過去形で語るボイス・オーバーがないだけである。これらは現在において想起されている過去の物語である。観客は現実の世界ですでに起こったことを映画館のなかで想起している。こんな経験は今まで誰も経験したことなかったことである。これらの作品の映画史的な意味はまさにこの点にあると思われる。

## 文献

- ・ Bazin, André 2002, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Les Édition du Cerf
- ・ Bergson, Henri 2009, *L'Évolution Créatrice*, PUF
- ・ Burgoyne, Robert 2003, "Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film," Paul Grainge(ed.) *Memory and Popular Film*, Manchester UP, pp.220-236
- ・ フロイト 2010 「遮蔽想起について」 角田京子 訳『フロイト全集3』

岩波書店



・クリス・カイル 2015『アメリカン・スナイパー』田口俊樹 他訳、早川書房

・ Landsberg, Alison 2004, *Prosthetic Memory: the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia UP

・ Landsberg, Alison 2009, "Memory, Empathy, and the Politics of Identification," *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol.22 no.2, pp.221-229

・ Landsberg, Alison 2015, *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia UP

・ Lang, Robert 1994, *The Birth of a Nation*, Rutgers Film in Print

・ Loftus, Elizabeth 1975, "Leading Questions and the Eyewitness Report," *Cognitive Psychology* 7, pp.560-572

・ 町山智浩 2016『最も危険なアメリカ映画「國民の創生」から「バック・トゥ・ザ・フューチャー」まで』集英社インターナショナル

・ チェスリー・サレンバーガー 2011『ハドソン川の奇跡』十亀洋 訳、静山社文庫

・ Sturken, Marita 1997, *Tangled Memory: the Vietnam War, The Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*, California UP [邦訳 フリタ・スターケン 2004『アメリカという記憶 ベトナム戦争、エイズ、記念碑的表象』岩崎稔 他訳、未来社]

・ Toplin, Robert Brent & Stone Oliver 2000, *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy*, Kansas UP